



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

## **The Franchise Never Dies. Die vielen Leben des James Bond**

Spiegel, Simon

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-129251>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Spiegel, Simon (2016). The Franchise Never Dies. Die vielen Leben des James Bond. In: Christen, Thomas. Einführung in die Filmgeschichte. Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Marburg: Schüren, 154-175.

# The Franchise Never Dies. Die vielen Leben des James Bond

Simon Spiegel



1 Hoffnungslos  
überfordert: Der  
Gentleman-Agent zu  
Beginn von XXX.

## Cold Open<sup>1</sup>

Ein nächtlicher Platz in einer osteuropäischen Stadt. Ein nervös den Häusern entlang huschender Mann wird unvermittelt von einer verummten Gestalt, die sich aus der Höhe abgeseilt hat, niedergeschlagen. Der Angreifer nimmt dem Bewusstlosen ein nicht identifizierbares Hightech-Gerät ab und entledigt sich dann mit schnellen Bewegungen seiner Tarnmontur, unter der er einen Smoking mit Fliege trägt. Als sich ein Wagen mit schwer bewaffneten Männern nähert, verschwindet er durch eine Tür, die er mithilfe eines raffinierten Universal-Dietrichs öffnet. Im Innern des Gebäudes empfängt ihn eine infernalische Szenerie: Ein Konzert der Brachial-Rocker Rammstein, deren Song *Feuer Frei* bereits vorher auf der Tonspur zu hören war, ist im Gange. Der Eindringling ist mit seinem eleganten Outfit zwischen den Konzertgängern in Ledermontur nicht nur völlig fehl am Platz, das ganze Setting – die laute Musik, die wild tanzenden Fans, die spektakuläre, mit vielen pyrotechnischen Effekten versehene Bühnenshow – überfordert ihn offensichtlich. Mühsam kämpft er sich durch die to-

bende Menschenmasse, nur um dann von einem Schützen, der ihn von der Empore aus in aller Ruhe ins Visier genommen hat, erschossen zu werden.

Der Anfang von XXX (Rob Cohen, US 2002) macht es deutlich: Die Zeit der Gentleman-Agenten, die im Abendanzug die Welt retten, ist abgelaufen; gefragt sind heute weder Talent beim Baccara noch das Wissen, mit welcher Temperatur Sake serviert wird. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts muss ein Agent vielmehr im lärmenden Chaos eines Rammstein-Konzerts bestehen können. Im Falle von XXX kommt diese Aufgabe dem Extremsportler Xander Cage (Vin Diesel) zu.

Obwohl der Vorgänger Cages, dessen Ableben wir zu Beginn des Films beiwohnen, im Auftrag des amerikanischen Geheimdienstes NSA unterwegs war, dürfte jedem Kinogänger klar sein, wer mit dieser Figur in Wirklichkeit gemeint ist. Cage tritt nicht weniger als die Nachfolge James Bonds an. – Als Illustration des Status der James-Bond-Reihe innerhalb des kommerziellen Kinos ist der Auftakt von XXX in doppelter Hinsicht instruktiv. Einerseits fällt die Selbstverständlichkeit auf, mit welcher der Film einen james-bond-ähnlichen Agenten einsetzt. Der – in diesem Fall nur vermeintlich – souveräne Held braucht so gut wie keine Einführung. Es reichen einige wenige Attribute wie ein Smoking unter dem Kampfanzug und ein Gadget wie der Türöffner, um die Figur als Geheimagenten *à la James Bond* und damit als einen Typus, den jeder kennt, zu charakterisieren. James Bond ist ein so integraler Teil der Filmkultur, dass er keine Vorstellung mehr benötigt. Denn Bond hat sich gemeinsam mit einer Handvoll anderer fiktiver Figuren wie Sherlock Holmes oder Tarzan längst von seinen Ursprungstexten – sowohl den filmischen wie auch den literarischen – losgelöst und ist zu einem medial unabhängigen Bestandteil des Weltwissens geworden (Zywietz 2007, 18).<sup>2</sup>

Ebenso charakteristisch ist aber auch, dass Rob Cohens Film als – ironische – Absage an Bond konzipiert ist: James Bond erscheint als überholt und erledigt, als Relikt einer vergangenen Epoche, das im chaotischen Post-9/11-Zeitalter den Über-

1 Als «Cold Open» wird in den Bond-Filmen die Szene vor der Titelsequenz bezeichnet. Oft handelt es sich um eine in sich abgeschlossene Handlung ohne direkten Zusammenhang mit dem restlichen Film.

2 Siehe dazu auch Lazar (2006) und Bennett/Woollacott (1987, 13–17).

blick verloren hat. Im Jahre 2002, als XXX in die Kinos kam, schien dieser Gestus durchaus adäquat. Nicht nur hatte sich die weltpolitische Lage dramatisch verändert, war die bipolare Ordnung, die Bond einst geprägt hatte, definitiv dahin, im gleichen Jahr kam mit *DIE ANOTHER DAY* (GB/US 2002) auch der letzte Bond-Film mit Pierce Brosnan in die Kinos. In den Augen vieler Kritiker und Fans Brosnans schwächster Auftritt als 007 und dank grotesken Gadgets wie einem unsichtbaren Auto, wenig überzeugender CGI und Madonnas pitoyablem Titelsong insgesamt ein Tiefpunkt in der Reihe. Ein Film, der zeigte, dass James Bond nicht mehr zeitgemäß war. Die Figur schien in der Tat erledigt (dass der Film den zahlreichen negativen Reaktionen zum Trotz der bis dato kommerziell erfolgreichste der Reihe war, tat dieser Einschätzung keinen Abbruch).

Es war freilich nicht da erste Mal, dass Bond für tot erklärt wurde, und wie schon in früheren Fällen war das Franchise auch 2002 noch nicht am Ende. *Mr. Kiss Kiss, Bang Bang*<sup>3</sup> überlebte bislang nicht nur sämtliche Bösewichte, sondern auch alle Parodien, Spötter und Kritiker. Heute, nach einem über drei Filme hinweg inszenierten Reboot, ist die Reihe so erfolgreich wie nie zuvor. Mit *SKYFALL* (GB/US 2012) und *SPECTRE* (GB/US 2015) hat Sam Mendes die beiden bislang einträglichsten Bonds abgeliefert<sup>4</sup> und in den Augen vieler den berühmtesten Geheimagenten im Dienste ihrer Majestät wieder auf Kurs gebracht.

Aber selbst wenn mit Brosnan Schluss gewesen wäre – James Bond ist ohnehin längst unsterblich. Keine andere Filmreihe ist so langlebig und hat derart viele ikonische Momente ausgebildet – man denke nur an die feste Einheit aus *Gun Barrel Sequence*,<sup>5</sup> Monty Normans berühmtem *James Bond Theme*,<sup>6</sup> Cold Open und der Titelsequenz mit ihren tanzenden Frauen-Silhouetten.<sup>7</sup> Seien es solche strukturellen Merkmale oder Elemente wie die jeweiligen Titelsongs, die Bösewichte, die Autos und Gadgets, die Art und Weise, wie Bond sich vorstellt («Bond, James Bond») oder seinen Wodka Martini trinkt («Shaken, not stirred») – innerhalb der Filmgeschichte

können die James-Bond-Filme als eigenständiges Genre mit einem fest etablierten Inventar inhaltlicher und narrativer Elemente gelten (Chapman 2007, 18f.). Und wie jedes langlebige Genre ist Bond längst zum Gegenstand parodistischer Weiterverarbeitung geworden. Begonnen bei der Fernsehserie *GET SMART* (Mel Brooks, Buck Henry, US 1965–1970) – die 2008 auch einen Kinoableger erhielt – sowie der «offiziellen» Parodie *CASINO ROYALE* (GB/US 1967)<sup>8</sup> über die Austin-Powers- und Johnny-English-Filme<sup>9</sup> bis zu unzähligen «Gastauftritten» in zahllosen anderen Filmen und Serien – Bond-Persiflagen sind Legion.

3 So Bonds Übername in einem ursprünglich für die Titelsequenz von *THUNDERBALL* (Terence Young, GB 1965) komponierten Song von John Barry und Leslie Bricusse. Da United Artists aber darauf bestand, dass der Song den Titel des Films enthalten müsse, komponierte Barry in der Folge *Thunderball*, der dann mit Tom Jones eingespielt wurde. Barry, der auch den Score für den Film schrieb, nahm in seinen Kompositionen jeweils Motive des Titelsongs auf. Da dieser nun relativ kurzfristig ausgewechselt wurde, blieb keine Zeit, den gesamten Soundtrack auszuwechseln. Deshalb sind im fertigen Film an verschiedenen Stellen Anklänge an *Mr. Kiss Kiss, Bang Bang* zu hören. Die Formulierung stammt von Fleming selbst, der die Bond-Romane in einem Brief an Raymond Chandler als «pillow fantasies of the bang-bang, kiss-kiss variety» beschrieb (zit. nach Becker 1973, 132).

4 *SKYFALL* war bei seinem Erscheinen der Film mit dem siebthöchsten Einspielergebnis aller Zeiten und der erste Bond-Film, der weltweit über eine Milliarde Dollar einspielte; *SPECTRE* konnte nicht ganz an diese Vorgabe anknüpfen, war mit einem Ergebnis von über 870 Millionen Dollar aber immer noch sehr erfolgreich. Diese Zahlen sind allerdings mit Vorsicht zu genießen, da meist die absoluten und nicht die inflationsbereinigten Beträge verglichen werden. Weitaus aussagekräftiger ist die Anzahl bezahlter Eintritte; diese Zahlen liegen in der Regel aber nicht für alle Länder vor. An Eintritten gemessen dürften die Bond-Filme Mitte der 1960er – *GOLDFINGER* (Guy Hamilton, GB 1965), *THUNDERBALL* und *YOU ONLY LIVE TWICE* (Lewis Gilbert, GB 1967) – wohl nach wie vor ungeschlagen sein (vgl. auch Chapman 2007, xiv; Chapmans Buch ist vor dem Kinostart von *CASINO ROYALE* erschienen, seine Einschätzung dürfte aber nach wie vor korrekt sein).

5 Mit *Gun Barrel Sequence* wird jener Teil der Titelsequenz bezeichnet, in dem Bond durch einen stilisierten Pistolenlauf hindurch Richtung Zuschauer schießt. Seit *CASINO ROYALE* (Martin Campbell, GB/CZ/US/DE/BS 2006) erscheint diese Einstellung nicht mehr an ihrem angestammten Platz; in diesem Film ist sie erstmals in die Erzählung eingebunden und nicht mehr ein eigenständiges Element. In den beiden folgenden Filmen *QUANTUM OF SOLACE* (Marc Forster, GB/US 2008) und *SKYFALL* steht die Sequenz jeweils am Ende unmittelbar vor dem Abspann.

6 Offiziell gilt Norman als Komponist des *James Bond Theme*; wie groß der Anteil John Barrys war, der den Score für *Dr. No* (Terence Young, GB 1962) und zehn weitere Bond-Filme schrieb, ist umstritten (Smith 2014, 140f.).

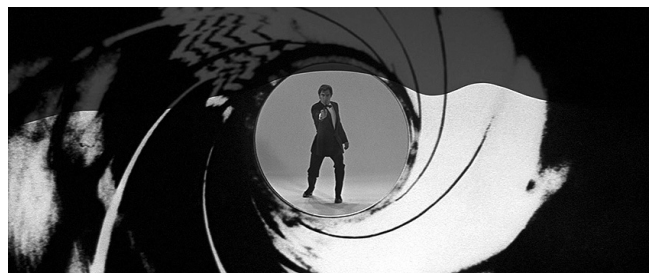
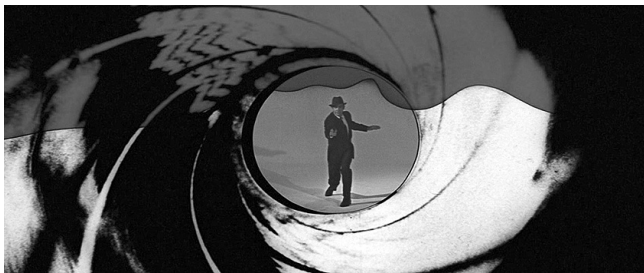
7 Zu den Titelsequenzen siehe Planka (2009).

8 Die 1967er Version von *CASINO ROYALE* wurde von Columbia produziert, die zu diesem Zeitpunkt die Rechte an Flemings erstem Bond-Roman besaßen. Es handelt sich somit um eine «offizielle» James-Bond-Verfilmung, allerdings ist der Film deutlich als Parodie angelegt. Die Entstehungsgeschichte der mit Peter Sellers, Ursula Andress, David Niven, Woody Allen und Orson Welles hochkarätig besetzten Produktion ist sehr chaotisch. Am Ende waren fünf Regisseure – Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish und Richard Talmadge – an dem Film beteiligt, entsprechend konfus ist das Ergebnis. Zu den zahlreichen Bond-Parodien der 1960er-Jahre siehe Hagopian (2009).

9 Das Drehbuch von *JOHNNY ENGLISH* (Peter Howitt, GB/FR/US 2003) stammt von Neal Purvis und Robert Wade, die auch bei mehreren Bond-Filmen als Autoren fungierten.



2–8 Die *Gun Barrel Sequence* im Wandel der Zeit: DR. NO, THUNDERBALL, ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE, OCTOPUSSY, THE LIVING DAYLIGHTS, THE WORLD IS NOT ENOUGH und SKYFALL.



So kann es denn auch nicht erstaunen, dass die Literatur zu James Bond mittlerweile riesige Ausmaße angenommen hat. Selbst wenn man von den Bergen reiner Fan-Literatur absieht und sich auf wissenschaftliche Publikationen beschränkt, ist die Fülle kaum noch überschaubar. James Bond ist «der wohl am meisten (und am liebsten) analysierte Held der Unterhaltungsindustrie» (Seeßlen 1995, 170). Kaum eine Disziplin, die sich nicht schon mit Bond beschäftigt hat, kaum ein wissenschaftlicher Ansatz, mit dem sich nicht bereits jemand an die Filme heran

gewagt hat (und nur wenige Filme scheinen wissenschaftliche Autoren so sehr zu Wortspielen bei der Wahl von Buch- und Aufsatztiteln zu inspirieren wie die Bond-Reihe). Entsprechend kann es in diesem Kapitel nicht darum gehen, einen umfassenden Überblick über die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Franchise zu geben. Vielmehr soll nach Ausführungen zur Entstehung der Filmreihe und ihren zentralen Elementen der Fokus auf ihrer filmgeschichtlichen Bedeutung liegen. Denn die Bond-Filme haben nicht nur zahlreiche andere Filme nachhaltig geprägt,



ihre Produzenten haben sich ihrerseits nie gescheut, andere erfolgreiche Filme zu plündern. Im Wechselspiel mit dem übrigen Genrekino lässt sich anhand von James Bond fast eine eigene Geschichte des Actionkinos schreiben.

## Fleming: The Man Who Would Be Bond<sup>10</sup>

Die Frage, inwieweit James Bond ein Ab- oder Wunschbild seines Schöpfers Ian Fleming ist, wurde schon vielfach diskutiert. Fleming selbst, der als Journalist, Börsenhändler und Offizier beim britischen Marine-Nachrichtendienst tätig war, bevor er 1952 den ersten James-Bond-Roman *Casino Royale* verfasste, äußerte sich diesbezüglich durchaus ambivalent. Einerseits kokettierte er damit, seine Romane seien als triviale Unterhaltung für «warmblütige Heterosexuelle in Eisenbahnzügen, Flugzeugen und in Betten»<sup>11</sup> gedacht, zugleich betonte er aber immer wieder, dass er in ihnen eigene Erfahrungen als Spion verarbeitete. So ist dem dritten Roman *From Russia With Love* (1957) der Hinweis vorangestellt, dass die Beschreibung des Sitzes von SMERSH, der rücksichtslosen Abteilung des sowjetischen Geheimdienstes, die in den frühen Romanen als Bonds Gegenspieler fungiert, in vielen Details der Realität entspricht.

Die Romane folgen einem festen Muster, das Umberto Eco bereits 1965 in einem Aufsatz analysiert hat: Bond erhält von seinem Vorgesetzten M einen Auftrag, es kommt zu einer ersten Konfrontation mit dem Bösewicht und der Begegnung mit der schönen, sexuell meist traumatisieren weiblichen Hauptfigur. In der Folge wird Bond vom Bösewicht gefangen genommen und gefoltert, kann sich aber anschließend befreien und seinen Gegenspieler töten. Am Ende ist der Held mit der Frau vereint (vgl. Eco 1966, 89 f.). Diese Struktur wird zwar je nach Roman leicht variiert, ist in ihrem grundsätzlichen Aufbau aber in allen Bond-Abenteuern zu finden; Eco spricht auch von einem Schachspiel mit einer vorgegebenen Anzahl möglicher Züge. Bei der Charakterisierung des

Handlungspersonals bedient sich Fleming zahlreicher Klischees: Die Figuren besitzen sprechende Namen wie Dr. No, Auric Goldfinger, Pussy Galore oder Kissy Suzuki, die Schurken weisen abstoßende körperliche Defekte auf und sind dubioser – sprich: nicht-britischer – Herkunft und sexuell deviant.

Literaturhistorisch gesehen sind Flemings Romane keine Neuerung, sondern wirken «eher wie ein Relikt der 1920er-Jahre» (Becker 1973, 132). Ihre literarische Qualität wird denn auch seit jeher unterschiedlich bewertet (vgl. Chapman 2007, 2 f.). Während Paul Johnson *Dr. No* (1958) in einem 1958 erschienenen Artikel mit dem Titel *Sex, Snobbery and Sadism* als ekeligstes Buch bezeichnete, das er je gelesen hatte, und damit den Grundton für die Fleming-Verächter vorgab, meldeten sich schon früh gegensätzliche Stimmen; allen voran Kingsley Amis, der 1965 eine der ersten längeren Analysen zu Bond veröffentlichte und später mit *Colonel Sun* (1968) unter dem Pseudonym Robert Markham sogar einen eigenen Bond-Roman verfasste.<sup>12</sup>

Flemings Romane verkauften sich von Anfang recht ordentlich, waren aber noch weit davon entfernt, Bestseller oder eine Modeerscheinung zu werden. Zudem beschränkte sich der Erfolg zu Beginn ausschließlich auf Großbritannien. Spürbare Auswirkung auf die Verkaufszahlen hatte die Serialisierung von *From Russia With Love* im *Daily Express* im Jahre 1957 sowie die Veröffentlichung eines Bond-Comics einige Monate später in der gleichen Zeitung.<sup>13</sup> Zu einem eigentlichen Kassenschlager und Massenphänomen wurden die Bücher aber erst mit dem Erscheinen von *Dr. No* (Terence Young, GB 1962) im Jahre 1962.

10 Unter diesem Titel zeigte die BBC 2014 eine vierteilige Miniserie über das Leben Ian Flemings.

11 «Warm-blooded heterosexuals in railway trains, airplanes or beds» (Fleming 1963, 14).

12 Zu den unterschiedlichen Einschätzungen siehe Becker (1973, 132–144).

13 Für eine Übersicht über die Entwicklung der Verkaufszahlen siehe Bennett/Woollacott (1987, 26 f.).

## Everything Or Nothing: Cubby Broccoli und Harry Saltzman<sup>14</sup>

Schon früh gab es Versuche, Flemings Romane für die Leinwand respektive das Fernsehen zu adaptieren. Doch außer einer 1954 entstandenen einstündigen Live-Adaptation von *Casino Royale* durch den amerikanischen Fernsehsender CBS im Rahmen der Serie CLIMAX! mit Barry Nelson als US-amerikanischem Agenten Jimmy Bond und Peter Lorre, die sang- und klanglos unterging, versandeten alle anderen Projekte.<sup>15</sup> Zum Kinohelden wurde Bond erst, als sich der kanadisch-stämmige Harry Saltzman und der Italoamerikaner Albert «Cubby» Broccoli zusammentaten. Saltzman hatte die Filmrechte an sieben Bond-Romanen Ende 1960 gekauft,<sup>16</sup> scheiterte aber an der Finanzierung der Filme; gemeinsam mit Broccoli, der mit dem US-Studio United Artists einen fi-

14 Der Legende nach ist der Name der Produktionsfirma Eon ein Akronym für «Everything or Nothing». Tatsächlich gibt es aber keinen Beleg für diese These. Die Wendung «Everything or Nothing» diente dennoch u. a. als Titel für einen Dokumentarfilm über die James-Bond-Filme (Stevan Riley, GB 2012) sowie 2003 f. r ein James-Bond-Game.

15 Zu dieser Version siehe Chapman (2007, 34–39); der Film ist auf YouTube verfügbar: <https://youtu.be/uj1HW998IvA> [Zugriff: 29.05.2015].

16 *Casino Royale* und *Moonraker* (1955) waren nicht Teil dieses Pakets.

17 NEVER SAY NEVER AGAIN ist ein von Kevin McClory produziertes Remake von THUNDERBALL. McClory hatte Ende der Fünfzigerjahre gemeinsam mit Fleming an einem Drehbuch für einen James-Bond-Film gearbeitet. Als aus diesem Projekt nichts wurde, schrieb Fleming auf der Basis des Drehbuchs den Roman *Thunderball* (1961), womit er sich umgehend eine Klage von McClory einhandelte. In der Folge wurden Fleming die Rechte am Roman und McClory jene am Drehbuch zugesprochen. Für die Verfilmung taten sich Eon und McClory dann nach längerem Hin und Her zusammen, wobei Letzterer als Produzent fungierte. Da die Rechte für das Original-Drehbuch an McClory zurückgingen, konnte dieser 1983 den Stoff noch einmal verfilmen – dieses Mal unter dem Titel NEVER SAY NEVER AGAIN. Der eigentliche Clou des Films, der im gleichen Jahr wie OCTOPUSSY (John Glen, GB 1983) in die Kinos kam, war, dass McClory Sean Connery als Hauptdarsteller gewinnen konnte.

18 Die Geschichte von United Artists, das ursprünglich von D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Mary Pickford und Douglas Fairbanks gegründet wurde, ist äußerst wechselhaft. 1981 fusionierte United Artists mit MGM und wurde seither mehrfach neu positioniert. Aktuell existiert die United Artists Media Group, die allerdings nicht mehr an den Bond-Filmen beteiligt ist. Diese werden nach wie vor von Eon produziert und gemeinsam von Metro-Goldwyn-Mayer und Columbia Pictures vertrieben.

19 Die ersten Filme und insbesondere ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (Peter R. Hunt, GB 1969) folgen Flemings Romanen noch weitgehend, auch bei DIAMONDS ARE FOREVER (Guy Hamilton, GB 1971) und LIVE AND LET DIE (Guy Hamilton, GB 1973) gibt es noch Gemeinsamkeiten mit der Vorlage. Bei YOU ONLY LIVE TWICE oder MOONRAKER (Lewis Gilbert, GB/FR 1979) haben Roman und Film dagegen nur noch den Titel und einige Figurennamen gemein. GOLDENEYE (Martin Campbell, GB/US 1995) war dann der erste Film, der erklärtermaßen nichts mehr aus einer Vorlage von Fleming übernahm; der Titel spielt allerdings auf den Namen von Flemings Anwesen auf Jamaica an.

nanzkräftigen Partner an Bord holte, gründete Saltzman die Produktionsfirma Eon Productions, die mit der Ausnahme der 1967er-Version von CASINO ROYALE und NEVER SAY NEVER AGAIN (Irvin Kershner, GB/US/DE 1983) alle Bond-Filme verantworten sollte.<sup>17</sup> Für die Produktion von DR. NO, der auf Flemings sechstem Bond-Roman von 1958 basiert, stand rund eine Million Dollar zur Verfügung.

In den gängigen Filmgeschichtsdarstellungen fallen die Bond-Filme oft ein wenig zwischen Tisch und Bank; das Franchise wird weder als genuin englische, noch als US-Produktion wahrgenommen. Chapman weist zurecht darauf hin, dass viele Monografien zur Geschichte des englischen Films nicht oder nur am Rande auf James Bond eingehen. Umgekehrt ist Bond auch vielen Autoren, die über die Geschichte des (Hollywood-)Action- und Blockbuster-Kinos schreiben, nur eine Nebenbemerkung wert. Ein Grund dafür mag sein, dass der filmische Bond von seiner Herkunft her ein Bastard ist. Die Figur und ihr Autor sind natürlich durch und durch britisch. Zudem wurden mit wenigen Ausnahmen alle Filme in den Londoner Pinewood Studios gedreht und ein großer Teil der Crew stammt jeweils aus England. Die treibende Kraft hinter den Filmen, das Duo Broccoli-Saltzman, stammt aber aus den USA respektive Kanada und die Finanzierung erfolgte mit United Artists lange durch ein US-Studio.<sup>18</sup>

Dass die Bond-Filme von Anfang in England gedreht wurden, war nicht nur eine Frage des Lokalkolorits, sondern hatte handfeste wirtschaftliche Gründe. Ausländische Produktionen erhielten, wenn sie englische Techniker anstellten und in England drehten, substanzielle Steuererleichterungen. Broccoli und Saltzman folgten hier einem allgemeinen Trend, der in den Fünfziger- und Sechzigerjahren dazu führte, dass immer mehr Hollywood-Produktionen außerhalb der USA entstanden.

## DR. NO

Wie auch bei den beiden nachfolgenden Filmen folgte man bei DR. NO weitgehend Flemings Roman:<sup>19</sup> James Bond (Sean Con-

nery) wird von seinem Vorgesetzten M (Bernard Lee) nach Jamaica geschickt, um aufzuklären, was mit dem Kontaktmann vor Ort geschehen ist. Dieser wurde, wie die Zuschauer in der Eröffnungssequenz bereits gesehen haben, von drei vermeintlich blinden Bettlern ermordet. Auf Jamaica wird Bond bereits erwartet. Verschiedene Anschläge auf sein Leben – insbesondere als er sich für den geheimnisvollen Dr. No (Joseph Wiseman) und dessen Insel Crab Key zu interessieren beginnt – schlagen fehl. Schließlich begibt sich Bond gemeinsam mit dem Fischer Quarell (John Kitzmiller) auf die streng bewachte Insel, wo sie auf Honey Rider (Ursula Andress) treffen, die am Strand Muscheln sammelt. Schon bald müssen sie sich vor Nos Schergen verstecken. Quarrel wird getötet, Bond und Honey festgenommen und zu Dr. No geschafft. Dieser entpuppt sich als wahnsinniger Wissenschaftler, der von seinem Hauptquartier aus den Flug amerikanischer Raketen manipuliert. Bond gelingt es zu entkommen, Dr. Nos Kernreaktor zu sabotieren und Honey zu befreien. Als die Anlage explodiert, können die beiden rechtzeitig entkommen.

Trotz der relativ hohen Treue zur Vorlage gibt es auf der inhaltlichen Ebene einige prägnante Unterschiede. So steckt in den ersten sieben Romanen mit der Ausnahme von *Diamonds Are Forever* (1956) die Sowjetunion respektive SMERSH hinter den jeweiligen Intrigen. Der Dr. No des Films steht dagegen bereits im Sold der diabolischen Geheimorganisation SPECTRE (**S**pecial **E**xecutive for Counter-intelligence, **T**errorism, **R**evenge, and **E**xortion), die von Fleming erst in *Thunderball* eingeführt wird.<sup>20</sup> Flemings Entscheid, SMERSH durch SPECTRE zu ersetzen, dürfte eine Reaktion auf die allmähliche Entschärfung des Ost-West-Konflikts gewesen sein, die Filme nahmen dies dankbar auf.

Die Hauptunterschiede zwischen Roman und Film betreffen aber die Hauptfigur und die Tonlage: Der literarische Bond ist zwar wie der filmische ein Draufgänger und Lebemann, im Vergleich zu den Filmen aber vollkommen humorlos. Auch in den Filmen ändert sich die Art des Humors über die Jahre hinweg, ein gewisser Grad



9 Der erste Auftritt von Sean Connery in Dr. No.

an Selbstironie zeichnet den Leinwand-Bond aber von Anfang an aus. Das betrifft insbesondere einen zentralen Punkt, nämlich die Weltgewandtheit der Figur. Fleming füllt viele Seiten mit der Beschreibung von Abendessen, Karten- und Golf-Partien, von Bonds Kleidung und Toilette, wobei oft reale Markennamen genannt werden. Dies dient – im Gegensatz zu den Filmen – nicht dem Product Placement, sondern soll vielmehr einen Realitätseffekt erzeugen.<sup>21</sup>

Das Zelebrieren von Luxus und der mondänen Welt der Nobel-Hotels und Casinos ist selbstverständlich auch für die Filme elementar. Bond ist in beiden Fällen ein Kind der westlichen Nachkriegsgesellschaft, das die Angebote der neuen Konsumwelt – zu denen auch exotische Destinationen und schöne Frauen gehören – genießt. Allerdings präsentieren die Filme seine Vorliebe für Kaviar, Champagner und korrekt zubereitete Wodka Martinis stets mit einem Augenzwinkern. Maßgeblich verantwortlich für die Erscheinung des filmischen Bonds und damit auch für den Erfolg der Filme ist dabei Sean Connery. Der bis dahin unbekannte, aus einfachen

20 Ernst Stavro Blofeld, der böse Mastermind von SPECTRE, tritt im Film bereits in *FROM RUSSIA WITH LOVE* (Terence Young, GB 1963) auf, allerdings sind zu diesem Zeitpunkt weder sein Name noch sein Gesicht bekannt. Wirklich zu sehen ist er erstmals in *YOU ONLY LIVE TWICE*. Aufgrund der Rechtsstreitigkeiten mit Kevin McClory (vgl. Anm. 17) konnten der Name SPECTRE und die Figur Blofeld ab *DIAMONDS ARE FOREVER* nicht mehr verwendet werden; seit 2013 sind die Händel aber definitiv beigelegt, weshalb der 24. Bond-Film auch den Titel SPECTRE tragen und wieder mit Blofeld als Bösewicht aufwarten durfte.

21 Vgl. Becker (1973, 139). Kingsley Amis bezeichnet diese Technik als «Fleming-Effekt» (Amis 1965, 111).

Verhältnissen stammende Schauspieler verlieh der Figur «eine Mischung aus Härte und Nonchalance» (Armes 1978, 254).<sup>22</sup> Connery machte die flemingsche Figur interessanter, indem er deren snobistische Züge zugleich zelebrierte und unterlief. Sein Bond bewegt sich mit fast schon zu großer Selbstverständlichkeit in der Welt der oberen Zehntausend; er kennt die Regeln, die hier gelten, genau, kann sich aber jederzeit lässig über sie hinwegsetzen. Er «ist ein Genussmensch, der den Luxus der feinen Gesellschaft zu schätzen weiß, gleichzeitig aber gegen deren Riten und Regeln protestiert, indem er sie bewusst ironisiert» (Mannsperger 2003, 47).

James Bond ist durch und durch englisch und ein nicht unwesentlicher Teil seines Charmes beruht auf der sowohl in den Romanen wie auch in den Filmen zelebrierten *Britishness*. Zu einem Zeitpunkt, als das Empire bereits in Trümmern lag, als Großbritannien seine Rolle als Weltmacht abgeben musste, trat mit Bond eine Figur auf den Plan, welche die britische Vormachtstellung allen realen Entwicklungen zum Trotz wieder heraufbeschwor. So sehr Bond aber – reale oder auch nur vermeintliche – traditionelle britische Werte verkörpert, ist er doch kein Angehöriger der britischen Oberschicht, kein Gentleman wie die zahlreichen Detektive in der Nachfolge Sherlock Holmes', welche die Jagd nach Bösewichten als Amateure betreiben, sondern ein Profi im wahrsten Sinne des Wortes. Bond ist als Geheimagent mit der Lizenz zum Töten ein Angestellter, Vertreter eines neuen Standes von klassenlosen Spezialisten, die den sozialen Aufstieg aufgrund ihrer Leistung schaffen. Bei allem Beharren auf britischen Werten repräsentiert er somit einen neuen Typus der englischen Nachkriegsgesellschaft. Hierin gleichen sich Bond und sein Darsteller Connery, und es ist durchaus passend, dass der Schauspieler nicht das Englisch der englischen Oberschicht, sondern breites Schottisch spricht.

## Die Erfindung der Bond-Formel

In der Literatur ist immer wieder von der «Bond-Formel» die Rede. Nicht nur die Fans debattieren darüber, was einen *typischen* Bond-Film ausmacht, auch in der Wissenschaft wird seit Ecos Analyse die Formelhaftigkeit der Serie intensiv diskutiert. Nicht zuletzt waren und sind die Filmemacher selbst der Ansicht, dass sich James Bond durch eine ganz spezifische Mischung typischer Bausteine auszeichnet. Dass es in den Filmen regelmäßig wiederkehrende Elemente gibt, steht außer Frage. Ebenso offensichtlich ist aber, dass sich in den über fünfzig Jahren seit Dr. No viel verändert hat. Versteht man das Bond-Franchise als eigenes Genre, kann diese Beobachtung nicht überraschen: Gerade langlebige Genres zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich fortlaufend verändern. So haben die meisten Filmzuschauer haben zwar eine Vorstellung davon, was beispielsweise ein *typischer Western* ist, dieser typische Genrepräsentant erweist sich bei genauerer Betrachtung aber meist als mentales Konstrukt, in dem sich verschiedene Filme überlagern.<sup>23</sup> Ähnlich dürfte es sich mit den Bond-Filmen verhalten: Der typische Bond-Film, in dem sich die Bond-Formel in Reinform manifestiert, existiert wohl nur in der Vorstellung der Fans.

Interessanterweise war Broccoli der Ansicht, er und Saltzman hätten die Bond-Formel mit dem zweiten Film *FROM RUSSIA WITH LOVE* perfektioniert. Der Produzent ist mit dieser Einschätzung weitgehend allein. Vielen Autoren und Fans gilt vielmehr der Folgefilm *GOLDFINGER* als das Werk, mit dem James Bond zu seiner definitiven filmischen Form fand. Falls es den typischen Bond-Film doch geben sollte, dann ist es am ehesten dieser. *FROM RUSSIA WITH LOVE* erscheint dagegen als interessanter, retrospektiv aber eher untypischer Zwischenschritt (vgl. Chapman 2000, 92).

Wie immer man die Bond-Formel versteht, es ist auf jeden Fall erstaunlich, wie viele mittlerweile selbstverständliche Elemente bereits mit Dr. No etabliert werden. Manches – etwa Figuren wie M oder dessen Sekretärin Miss Moneyppenny –

22 «A combination of toughness and nonchalance».

23 Vgl. Schweinitz (1994, 111). Zur Genretheorie generell siehe Altman (2000) und Neale (2012).



stammt aus den Romanen,<sup>24</sup> viele Dinge, die heute als «typisch Bond» erscheinen, sind aber genuine Erfindungen der Filmversionen. Dazu gehört die Eröffnung des Films mit der von Maurice Binder gestalteten *Gun Barrel Sequence* und der charakteristischen Titelsequenz,<sup>25</sup> aber auch das Ende, bei dem sich Bond nach erfolgreicher Zerstörung des Hauptquartiers des Bösen ein Schäferstündchen mit der jeweiligen Dame seines Herzens gönnt. Die Vorstellungsformel, die Anweisungen zur korrekten Zubereitung eines Martinis sowie Bonds sexueller Appetit sind ebenfalls bereits vorhanden, wobei sich der Leinwand-Bond im Gegensatz zum literarischen ohne Bedenken innerhalb einer Mission mit mehreren Frauen vergnügt. Ursula Andress in der Rolle von Honey Rider gilt ohnehin als *das* Bond-Girl schlechthin.

Mit einem Budget von rund einer Million Dollar war Dr. No zwar alles andere als eine Riesenproduktion, Broccoli und Saltzman waren aber dennoch um einen beeindruckenden Look bemüht. Das Broccoli zugeschriebene Zitat «Bringt das ganze Geld auf die Leinwand»<sup>26</sup> drückt es aus: Bond-Filme sollen teuer und extravagant erscheinen. Das wurde unter anderem durch Drehs an exotischen Originalschauplätzen – im Falle von Dr. No in Jamaica – erreicht. Damit setzte sich Dr. No von den gängigen englischen Filmen ab, die meist reine Studio-Produktionen waren. Spektakuläre Locations und der Einbezug lokaler Sehenswürdigkeiten und Bräuche sollten ein Markenzeichen der Filme bleiben: Ob Karneval auf den Bahamas (THUNDERBALL) oder in Rio (MOONRAKER), die Schweizer Alpen (ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE), das French Quarter in New Orleans (LIVE AND LET DIE), die Pyramiden und das Tal der Könige (THE SPY WHO LOVED ME, Lewis Gilbert, GB 1977), das Guggenheim-Museum in Bilbao (THE WORLD IS NOT ENOUGH, Michael Apted, GB/US 1999) oder der Große Bazar in Istanbul (SKYFALL), Bond bewegt sich stets vor pittoresker Kulisse.

Ebenso wichtig für den Aufsehen erregenden Look waren die Sets von Ken Adam, der, begonnen bei Dr. No, bei insgesamt sieben Bond-Filmen für das Production Design zuständig war. Beim ers-



ten stand ihm zwar nur ein kleines Budget zur Verfügung, dennoch prägte der von ihm entworfene Unterschlupf Dr. Nos das Design der Reihe entscheidend. Typisch für Adams Entwürfe ist die Kombination vermeintlich heterogener Elemente. Riesige Räume, deren Ausmaße durch prägnante vertikale Linien, schräge Decken und Balken noch verstärkt werden, gehen in an Bauhaus gemahnende Wohnräume über. Hightech-Stahltüren fungieren als Durchgang durch unbehauenen Naturstein, antike Möbel stehen auf kahlen Betonflächen. Adam kombiniert klassische Einrichtungsgegenstände mit übertriebenen, letztlich völlig unrealistischen Elementen und ver-

**10–11** Von Anfang an Teil der Formel: Miss Moneypenny und M.

24 Auch der Waffenmeister Q tritt in Dr. No bereits auf, allerdings wird er noch nicht von Desmond Llewelyn verkörpert, der die Figur in 17 Filmen spielen sollte.

25 In den ersten drei Filmen wird der durch den Pistolenlauf in Silhouette gezeigte Mann noch nicht von Connery, sondern von Stuntman Bob Simmons dargestellt. Erst für THUNDERBALL, der in einem breiteren Format gefilmt wurde, wurde die Szene neu gedreht – dieses Mal mit Connery.

26 «Put all the money on the screen.»



12 Eines der spektakulären Sets von Ken Adam in Dr. No.

bindet Futurismus mit Expressionismus. «Die Modernität von Ken Adams Ausstattung ist gleichzeitig zeitgebunden – da sie Moden der 60er-Jahre aufgreift – und zeitlos – da sie diese stets in eine übersteigerte, «erhöhte Realität» (Adam) versetzt» (Mannsperger 2007, 153).<sup>27</sup>

Obwohl Terence Young nach Dr. No noch bei zwei weiteren Bond-Filmen Regie führen sollte, steht außer Frage, dass das Duo Broccoli/Saltzman der Reihe seinen Stempel aufdrückte. Bond-Filme waren bis zu einem gewissen Grad immer «Produzenten-Filme», bei denen dem Regisseur eher eine ausführende Funktion zukommt.<sup>28</sup> Broccoli und Saltzman betrieben die Produktion wie ein Familiengeschäft und umgaben sich mit einem festen Stab von Mitarbeitern. Viele Mitglieder des Teams von Dr. No sind auch in späteren Filmen mit von der Partie: Ken Adam (Production Design bei sieben Filmen),<sup>29</sup> John Barry (Musik bei zwölf Filmen), Maurice Binder (Titelsequenz bei 16 Filmen), Peter Hunt (Schnitt bei sieben Filmen, Regie bei ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE), Richard Maibaum (Drehbuch bei 13 Filmen), Ted

Moore (Kamera bei sieben Filmen), Bob Simmons (Stunt-Koordinator bei elf Filmen) sowie Norman Wanstall (Tonschnitt bei fünf Filmen). Bei einigen Nebenrollen zeigt sich ebenfalls eine erstaunliche Konstanz: Bernard Lee (M), Lois Maxwell (Miss Moneypenny) und insbesondere Desmond Llewelyn (Q) sorgten über viele Filme hinweg für Kontinuität, wobei Llewelyn mit insgesamt 17 Auftritten den Rekord hält.<sup>30</sup>

Mittlerweile ist niemand aus dem Originalteam mehr mit dabei, dennoch hat sich an dieser Arbeitsweise nur wenig geändert. So stammen die Drehbücher der letzten fünf Filme vom Duo Neal Purvis und Robert Wade, und als Produzenten fungieren mit Barbara Broccoli und Michael G. Wilsons heute Broccolis Tochter respektive Stiefsohn.

## Bondmania

Der Erfolg von Dr. No war – insbesondere in England – phänomenal und so folgte bereits ein Jahr später der doppelt so hoch budgetierte FROM RUSSIA WITH LOVE. Wie bereits erwähnt, erscheint dieser Film heute als eher untypischer Bond. Die Intrige um ein Decihiffriergerät und eine russische Kryptografin, die sich angeblich in Bond verliebt hat, erinnert eher an einen klassischen Agentenfilm. Was die Bösewichte tatsächlich aushecken, ist in den meisten Bond-Filmen im Grunde gleichgültig und dient vor allem als Vorwand für spektakuläre Szenen. Suspense, Spannung und die Frage, was eigentlich gespielt wird, stehen normalerweise im Hintergrund. Anders bei FROM RUSSIA WITH LOVE: Hier rückt die Intrige in ungewohntem Maße in den Mittelpunkt. Insbesondere die lange Sequenz im Orientexpress, in der sich der Killer von SPECTRE als britischer Geheimagent ausgibt, erzeugt ein Gefühl von klaustrophobischer Spannung, das bei Bond sonst kaum anzutreffen ist.

Einige wichtige Neuerungen kamen mit FROM RUSSIA WITH LOVE durchaus hinzu: Der von Robert Shaw verkörperte Killer Donald Grant, ein körperlich imposanter, stoischer Kerl mit blondem Haarschopf und stechendem Blick, ist der Prototyp für zahlreiche spätere Schergen.<sup>31</sup> Zudem wird Bond hier

27 Siehe auch Adam/Frayling (2008) sowie Frayling (2005).

28 Dies mag erklären, warum selbst namhaften Regisseuren wie Steven Spielberg oder Quentin Tarantino, die in der Vergangenheit beide Interesse an James Bond gezeigt hatten, nie die Regie übertragen wurde. Beide haben wohl eine zu individuelle Handschrift. Allerdings lässt sich argumentieren, dass mit Marc Forster und Sam Mendes in jüngerer Zeit durchaus Filmemacher mit Auteur-Qualitäten zum Einsatz kamen.

29 Adam wurde später von Peter Lamont abgelöst, der bei insgesamt neun Filmen das Production Design verantwortete.

30 Umso erstaunlicher ist, dass andere wiederkehrende Figuren wie zum Beispiel Bonds CIA-Kollege Felix Leiter praktisch in jedem Film neu besetzt wurden.

31 Auf Englisch wird diese Figur gemeinhin als «henchman» bezeichnet.

erstmalig von Q mit einem Gadget ausgerüstet. Dieses ist in Form eines multifunktionalen Koffers – eine Idee, die aus Flemings Roman stammt – zwar noch relativ simpel, das Muster ist damit aber etabliert. Von nun an gibt es fast in jedem Film eine Szene, in der Bond von Q ein neues High-tech-Spielzeug erhält. Mit *FROM RUSSIA WITH LOVE* beginnt außerdem die Tradition, am Ende des Abspanns den nächsten Film anzukündigen. Broccoli und Saltzman waren zu diesem Zeitpunkt bereits zuversichtlich, eine langlebige Reihe etabliert zu haben, und so folgt auf das typische «Ende» im Abspann «Nicht ganz das Ende. James Bond wird im nächsten Ian-Fleming-Thriller *GOLDFINGER* zurückkehren.»<sup>32</sup>

Bereits Bonds erste beiden Abenteuer waren auch außerhalb Großbritanniens gut angekommen, die ganz großen Erfolge – zumal in den USA – stellten sich aber erst mit *GOLDFINGER* ein. Tatsächlich wählten die Produzenten für ihren dritten Film bewusst einen Stoff, von dem sie sich – dank Locations wie Miami oder Fort Knox – besonders guten Zuspruch des US-Publikums erhofften (Cork/Scivally 2002, 63). Die Rechnung ging auf, James Bond war nun auch in den USA ein Hit. Allerdings wurde er hier dennoch nie ganz heimisch. Bei Hollywood-Filmen galt lange die Faustregel, dass sie rund die Hälfte ihrer Einnahmen in den USA und die andere Hälfte im Rest der Welt einspielen. Bei den Bond-Filmen war dieses Verhältnis seit jeher anders, hier waren die Märkte außerhalb der USA von Anfang an für den größeren Anteil der Einnahmen verantwortlich.

Da *GOLDFINGER* als Fallbeispiel am Ende des Kapitels gesondert analysiert wird, sei hier nur kurz ein Aspekt erwähnt, der für die Reihe im Folgenden prägend sein sollte: Im Gegensatz zu seinen Vorgängern ist *GOLDFINGER* deutlich extravaganter und auf Spektakel ausgerichtet, der Film inszeniert «eine Welt erhöhter Absurdität» (Cork/Scivally 2002, 64),<sup>33</sup> die definitiv keinen Anspruch auf Realismus mehr erhebt. *THUNDERBALL*, der mit einem Budget von neun Millionen Dollar mehr kostete als die drei vorangegangenen Filme zusammen, setzte diesen Trend fort. Der



13 Robert Shaw ist der Prototyp für alle späteren *henchmen*.

Film war aufwändiger – insbesondere die zahlreichen Szenen unter Wasser –, erstmals im Panavision-Breitformat gefilmt und mit 130 Minuten auch der erste Bond mit einer Laufzeit von über zwei Stunden. Obwohl dem Film vorgeworfen wurde, der eher dürrtige Plot diene nur als Verbindung zwischen den überlangen Kampfszenen, übertraf sein Erfolg alles bisher Dagewesene. In den USA und Großbritannien war *THUNDERBALL* der einträglichste Film des Jahres, und gemessen an den Eintrittszahlen dürfte er bis heute der erfolgreichste Film der Reihe sein.

Die Einspielergebnisse von *You Only Live Twice* reichten zwar nicht ganz an die seines Vorgängers heran, aber auch der fünfte Auftritt Connerrys war noch enorm erfolgreich. Insgesamt war der Zeitraum von *GOLDFINGER* bis *You Only Live Twice* eine Phase regelrechter Bond-Hysterie. Die Filme brachen fortlaufend Rekorde, die Film-Soundtracks stürmten die Hitparaden,

14 Der bis dahin aufwändigste Bond: *THUNDERBALL*.



32 «The End ... Not Quite the End. James Bond will return in the next Ian Fleming thriller, *GOLDFINGER*.»

33 «A world of heightened absurdity».



Bond-Kleiderlinien entstanden, passende Spielzeuge kamen auf den Markt. Bonds Wagen in *GOLDFINGER*, der Aston Martin DB5, wurde ebenso zu einer Ikone wie die am ganzen Körper mit Gold bemalte Shirley Eaton (die in dieser Aufmachung das Titelblatt des *Life*-Magazins zierte). Bond war der Mann der Stunde, längst nicht mehr nur ein Kinoerfolg, sondern der Inbegriff von Eleganz und Coolness. James Bond war zu einem popkulturellen Phänomen geworden.

## Die Bond-Reihe als Mitbegründer des Blockbuster-Kinos

Mit dem Niedergang des Studiosystems Ende der Vierzigerjahre veränderte sich der Ausstoß der US-Studios sichtbar. An die Stelle der klaren Aufteilung in A- und B-Produktionen und der Strategie, die Investitionen breit über eine große Anzahl von Filmen zu streuen, trat ein neuer Ansatz, bei dem weniger, dafür umso aufwändigere Filme produziert wurden. Das Blockbuster-Kalkül, das seither noch massiv an Intensität gewonnen hat, führte unter anderem dazu, dass Genres wie Science Fiction oder Thriller, die bis dahin als wenig prestigeträchtig galten und B-Filmen vorbehalten waren, eine Aufwertung erfuhren und mit viel größerem Budget produziert wurden. *Dr. No* ist ein prägnantes Beispiel für diesen Trend: Der gleiche Stoff hätte wenige Jahre zuvor wohl noch mit deutlich beschränkteren Mitteln auskommen müssen.

Genregeschichtlich betrachtet bilden die frühen Bond-Filme gewissermaßen das Scharnier zwischen traditionell «kleinen» Genres wie dem Detektiv-Film oder dem Agenten-Thriller und dem modernen Actionfilm. Nicht zufällig rücken viele zeitgenössische Stimmen Bonds frühe Abenteuer in den Kontext bereitstehender Genres wie dem Thriller. Auffällig oft wird dabei das Œuvre Alfred Hitchcocks zum Vergleich herangezogen; insbesondere *NORTH BY NORTHWEST* (US 1959) mit seinem ironischen Witz, Schauwerten wie Mount Rushmore und der schnellen Abfolge auf spektaku-

läre Höhepunkte ausgerichteter Szenen wurde mehrfach den Bond-Filmen gegenübergestellt. In einer Szene gegen Ende von *FROM RUSSIA WITH LOVE*, in der Bond auf freiem Feld von Helikoptern angegriffen wird, sahen manche Kritiker auch eine direkte Referenz an die berühmte *Cropduster Sequence* in *NORTH BY NORTHWEST*.

Vom klassischen Agententhiller rückte die Reihe aber schnell ab. Eine realistische Atmosphäre wird bereits in *GOLDFINGER* definitiv zur Nebensache, dafür werden aufwändig inszenierte Verfolgungsjagen, Schlägereien und Schießereien immer wichtiger. Spätestens mit *THUNDERBALL* hat sich diesbezüglich eine feste Struktur etabliert: Bond kämpft sich über verschiedene Unterbösewichte, die jeweils in ausgedehnten Actionszenen besiegt werden, zum Unterschlupf des möglichst exaltierten Oberschurkens vor, wo es zum Showdown kommt, der mit einer großen Explosion endet. Die Bond-Filme haben diese Struktur sicher nicht im Alleingang erfunden, ihr Erfolg dürfte aber maßgeblich dazu beigetragen haben, dass ein Großteil des modernen Actionkinos diesem Muster folgt.

Es ist generell schwierig, die innovative Leistung der Filme rückblickend adäquat zu würdigen, denn vieles, was die frühen Bonds auszeichnete, ist mittlerweile ein selbstverständlicher Teil des Actionkinos. So erscheinen Filme wie *Dr. No* oder *GOLDFINGER* aus heutiger Sicht als eher gemächlich getaktet und beschaulich, für das zeitgenössische Publikum stellten sie aber eine echte Neuerung dar. Bei *Dr. No* etwa wurde vielerorts der schnelle und brusche Schnitt Peter Hunts hervorgehoben. Hunt nahm Einflüsse der französischen *Nouvelle Vague* auf und schnitt oft mitten in einem Schwenk oder in der Figurenbewegung (Cork, John/Scivally 2002, 52 f.). Diese Form des *Jump Cuts* ist heute insbesondere in Actionszenen so geläufig, dass sie gar nicht mehr auffällt. Im Gegenteil: *Dr. No*, der einst für sein Tempo bewundert wurde, erscheint u. a. wegen seiner langen Autofahrten mittlerweile als ziemlich zähflüssig.

Auch in anderen Bereichen wirkten Broccoli und Saltzman als Pioniere und



Wegbereiter aktueller Blockbuster. Beispielsweise startete *GOLDFINGER* in den USA im Dezember 1964 mit der für damalige Verhältnisse riesigen Zahl von 1100 Kopien (Chapman 2007, 91). Heute mag dies nicht mehr so überwältigend erscheinen – zum Vergleich: *SKYFALL* wurde parallel in 3505 nordamerikanischen Kinos lanciert –, es stellte aber eine deutliche Abkehr vom traditionellen Vorgehen dar, bei dem der Einzugskreis der Filme sukzessive erhöht wurde.

Die Geburt des modernen Merchandising wird oft mit *STAR WARS* (George Lucas, US 1977) angesetzt, tatsächlich waren Broccoli und Saltzman hier bereits in den Sechzigerjahren äußerst aktiv. Seien es die Film-Soundtracks, Comics, Brettspiele, die Spielzeuge der Firma Corgi oder Bond-Manschettenknöpfe – James Bond war praktisch von Beginn an mehr als nur eine Film- und Romanreihe und wurde auf allen verfügbaren medialen Kanälen ausgeschlachtet.

Ebenfalls früh perfektioniert wurde das Product Placement; hierbei kam den Produzenten zugute, dass Markennamen – insbesondere von Luxus-Artikeln – bereits bei Fleming eine wichtige Rolle spielen. Was die Bond-Filme auszeichnet, ist die Art und Weise, wie das Platzieren der Marken als integraler Teil der Filme inszeniert wird. Denn es ist für Bond bezeichnend, dass er nicht irgendeinen Champagner trinkt, sondern penibel darauf achtet, welches Getränk ihm kredenzt wird. Folglich stört es auch nicht, wenn die Marke im Film in Szene gesetzt wird; vielmehr dient es der Charakterisierung der Figur. Dass sich Bonds Vorlieben je nach Geschäftspartner ändern und er zu Beginn wie in den Romanen am liebsten Taittinger trinkt, später aber Bollinger den Vorzug gibt, ist dabei ein vernachlässigbares Detail.

Auffällig ist zudem, dass bei Bond-Filmen neben Produkten wie Champagner, Uhren oder – in neueren Filmen – Mobiltelefonen, die für viele Zuschauer durchaus erschwinglich sein dürften, Artikel beworben werden, die einem sehr exklusiven Kreis vorbehalten sind. Beispielsweise gehören die Autos der Marken Aston Martin oder Lotus, die Bond u. a. fährt, zur abso-

luten Luxusklasse. Auf Werbung im traditionellen Sinn sind diese Hersteller nicht angewiesen. Die Bond-Filme passen aber perfekt zum Image eines verfeinerten Geschmacks, den eine Edelmarke wie Aston Martin kultiviert. Und umgekehrt färbt der exklusive Nimbus der Autos auf die Filme ab. Auf diese Weise profitieren beide Parteien gleichermaßen vom Image des anderen (vgl. Eisenberg 2007). Somit ist es auch nur konsequent, dass Regisseur Sam Mendes an der Pressekonferenz zu *SPECTRE* als erstes «cast member» den neuen Aston Martin DB10 präsentierte, der zeitgleich mit dem Film in den Verkauf gehen wird.<sup>34</sup>

## James Bond im Wandel der Zeit

In der Literatur über Bond ist oft zu lesen, dass ein wesentlicher Reiz des Franchise just darin besteht, dass man als Zuschauer bereits im Voraus weiß, was einen erwartet (Eco 1966, 96 f.; Grünkenmeier 2007, 176–179). Die Tatsache, dass jene zwei Filme der Vor-Craig-Ära, die bisher am deutlichsten vom etablierten Schema abweichen, nämlich *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* sowie *LICENCE TO KILL* (John Glen, GB/US 1989), als die großen Flops innerhalb der Reihe gelten und zur Absetzung der jeweiligen Bond-Darsteller führten, scheint diese These zu bestätigen.<sup>35</sup>

Ob die Erklärung für den bis heute anhaltenden Publikumszuspruch so einfach ist, sei dahingestellt. Der Erfolg von *CASINO ROYALE* und *SKYFALL*, die beide bewusst mit dem etablierten Muster spielen, deren eigentlicher Clou also gerade darin liegt, dass sie zahlreiche Erwartungen unterlaufen, zeigt,

34 Die Pressekonferenz ist online verfügbar: <https://youtu.be/lcCxX8HH4hc>.

35 *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* rückte gleich in zweifacher Hinsicht vom etablierten Muster ab. Nicht nur kam mit George Lazenby ein neuer Hauptdarsteller zum Zug, auch inhaltlich beschritt der Film neue Wege, da Bond am Ende heiratet. Allerdings fällt seine Frau sogleich Blofeld zum Opfer. Das Gefühlsleben der Figur rückt damit in einem bislang nicht gekannten Maße in den Vordergrund. Die Einstufung als Flop ist allerdings relativ: *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* war zwar nicht so erfolgreich wie seine Vorgänger, er gehörte aber dennoch zu den einträglichsten Filmen des Jahres (Grünkenmeier 2007, 180). Auch in *LICENCE TO KILL* steht Bonds Innenleben im Zentrum, denn er begibt sich auf einen unautorisierten Rachefeldzug. Der Film ist zudem deutlich düsterer und brutaler als seine Vorgänger. Obwohl es wohl der Anspruch der Filmemacher war, dem Film eine realistischere Tönung zu geben, ist der Plot in hohem Maße inkohärent und der Film insgesamt sehr uneben.



**15–17** Glückloser Lazenby: In *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* heiratet Bond, seine Frau fällt aber umgehend Blöfied zum Opfer.

dass die Marke Bond durchaus Variationen verträgt. Bei genauerer Betrachtung wird zudem deutlich, dass die Formel keineswegs so stabil ist, wie oft suggeriert wird.

Die Veränderungen vollziehen sich dabei auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Nicht weiter erstaunlich ist, dass sich weltpolitische Umwälzungen in den Filmen bemerkbar machen. Entgegen einem verbreiteten Vorurteil war der filmische Bond nie ein verbissener Kalter Krieger.<sup>36</sup> Die Konfrontation der beiden Supermächte spielt zwar immer wieder eine Rolle, die Sowje-

tunion tritt aber nie als Aggressor auf. In *FROM RUSSIA WITH LOVE* sind die Russen im Gegensatz zur Vorlage nicht mehr die «Bösen», der Kalte Krieg liefert hier nur noch den Hintergrund, vor dem sich die eigentliche Handlung abspielt. Die sowjetischen Agenten agieren als reine Schachfiguren, die bei Bedarf problemlos liquidiert werden können. Später, in *THE SPY WHO LOVED ME* oder *FOR YOUR EYES ONLY* (John Glen, GB/US 1981), hat der Konflikt mit der Sowjetunion – trotz Toten auf beiden Seiten – dann eher eine sportlich-respektvolle Dimension. Dies zeigt sich insbesondere in der Konfrontation mit der russischen Agentin Anya Amasova (Barbara Bach) in *THE SPY WHO LOVED ME*. Zwar schwört diese Rache dafür, dass Bond ihren Geliebten getötet hat. Die Art und Weise, wie sich die beiden Spione, die gemäß offizieller Weisung zusammenarbeiten müssen, gegenseitig austricksen und übertrumpfen, erinnert aber eher an eine Screwball Comedy.

Auch General Gogol (Walter Gotell), der Chef des KGB und somit das Gegenstück zu M,<sup>37</sup> der in diesem Film erstmals auftritt und in insgesamt sechs Bond-Abenteuern vorkommt, ist keine kommunistische Schreckensgestalt. Die Figur, die es bei Fleming nicht gibt, erscheint vielmehr als charismatisch und durchaus sympathisch. In *OCTOPUSSY* stellt sich Gogol sogar explizit gegen den Bösewicht, einen anderen russischen General, dem die offizielle Entspannungspolitik missfällt und der deshalb auf eigene Faust den Westen angreifen will. In *THE LIVING DAYLIGHTS* (John Glen, GB/US 1987) und *GOLDENEYE* treten ebenfalls russische Generäle als Schurken auf, es handelt sich aber in beiden Fällen um Kriminelle, die auf eigene Rechnung und nicht im Auftrag ihrer Regierung handeln. Das offizielle Russland gehört zu diesem Zeitpunkt längst zu den «Guten». Ob dies angesichts neuer Spannungen zwischen Russland und dem Westen so bleiben wird, ist freilich offen.

Verfolgt man die Entwicklung der Bond-Filme über die Jahre hinweg, erscheinen sie als aufschlussreicher kultureller Seismograf: Bond ist ein «Agent des Zeitgeistes» (Greve 2012). An den Filmen lässt sich ablesen, was derzeit gerade in ist – oder in den Au-

36 Sowohl in *GOLDFINGER* wie auch in *YOU ONLY LIVE TWICE* wird nahegelegt, dass das kommunistische China der Auftraggeber von *SPECTRE* ist. Auch damit folgten die Filme einem allgemeinen Trend (Chapman 2007, 110). Allerdings wird die Rolle Chinas nicht betont, der typische Bond-Bösewicht ist «ein nicht-staatlicher Akteur» (Krüger 2007, 124).

37 Gogols Sekretärin trägt den Namen Rublevitch, eine pseudo-russische Übersetzung von «Moneypenny», was die Gleichwertigkeit von Gogol und M zusätzlich unterstreicht.

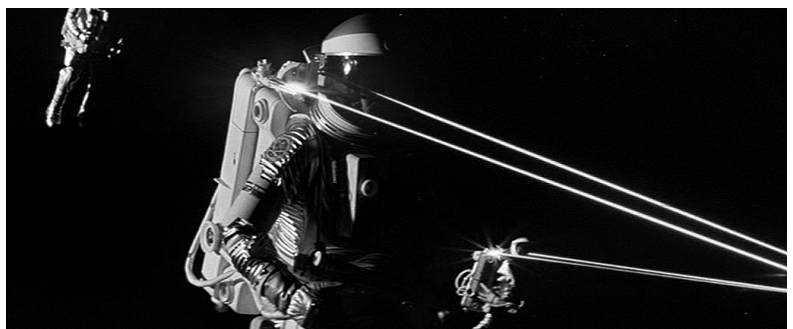
gen der Filmemacher zumindest werden könnte. Das zeigt sich bei der Kleidung und den Autos, aber auch bei Gadgets wie dem Raketenrucksack in *THUNDERBALL*, der erzählerisch überhaupt keine Funktion hat, dem Snowboard, mit dem Bond in *A VIEW TO A KILL* (John Glen, GB 1985) flüchtet, oder dem via Mobiltelefon ferngesteuerten Auto in *TOMORROW NEVER DIES* (Roger Spottiswoode, GB/US 1997). In allen Fällen verpasste man Bond Fortbewegungsmittel, die brandneu und cool waren. Auch von zeitgenössischen Kinoströmungen ließ man sich gerne inspirieren. *THE MAN WITH THE GOLDEN GUN* (Guy Hamilton, GB 1974) bediente sich beim Kung-Fu-Film, *LIVE AND LET DIE* übernahm Elemente des Blaxploitation-Films und brachte neu und einmalig eine übersinnliche Voodoo-Komponente ins Spiel, und *MOONRAKER*, dessen Showdown im Weltraum spielt, erscheint als direkte Reaktion auf den Erfolg von *STAR WARS*.

Die größten Veränderungen betreffen aber die Hauptfigur. Dabei stehen die verschiedenen Bond-Darsteller auch für unterschiedliche Konzeptionen des Protagonisten. Entwickelten sich die Filme bereits mit Connery immer mehr in Richtung absurde Action-Komödie, verstärkte sich dieser Trend mit Roger Moore noch einmal. Sicher auch unter dem Einfluss des Misserfolgs von *ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE* war der mooresche Bond primär eine komödiantische Figur. Timothy Dalton unternahm dann wie Lazenby wieder den Versuch, einen realistischeren, psychologischeren Bond zu zeichnen, während Pierce Brosnan bis zu einem gewissen Grad beide Elemente vereinigen sollte. Mit Daniel Craig schließlich hat Bond seinen Humor weitgehend verloren; sein eiskalter, aber dennoch verletzlicher Killer knüpft erklärtermaßen in vielen Punkten wieder bei Fleming an.<sup>38</sup> In den jüngsten Filmen ist Bond viel physischer, die Action weniger extravagant, dafür körperbetonter und brutaler. War es ein Markenzeichen der frühen Bonds, dass selbst die wildesten Schlägereien ihrer makellosen Erscheinung nichts anhaben konnten, sieht Daniel Craig schnell arg ramponiert aus.

Ein Aspekt, der seit jeher viel Aufmerksamkeit hervorgerufen hat, ist Bonds Ver-



18 Kein Kalter Krieger: General Gogol in *FOR YOUR EYES ONLY*.



19–21 Bond mit Raketenrucksack in *THUNDERBALL* sowie als Snowboarder in *A VIEW TO A KILL*. In *MOONRAKER* verschlägt es ihn in den Weltraum

hältnis zum weiblichen Geschlecht (u. a. Caplen 2010; Brusberg-Kiermeier/Greve 2014, 13–16). Bond ist ein *womanizer*, ein Herzensbrecher, dem keine Frau wi-

38 Allerdings enthalten solche Aussagen seitens der Filmemacher immer viel Werbe-Rhetorik. Die Rede von der «Rückkehr zu Fleming» ist schon lange Teil des Bond-Marketings.





22 Bond wird physischer: Die Folterszene in CASINO ROYALE.

derstehen kann. In den frühen Filmen ist das durchaus wörtlich zu verstehen: Bond nimmt sich jede Frau, die er will. Mehrere Frauen werden von ihm im Grunde vergewaltigt, wobei die Filme freilich nahelegen, dass sie eigentlich nichts anderes wollen. Die Filme sind unverhohlenen sexistisch und teilweise auch rassistisch und weisen den Bond-Girls – eine durchaus bestechende Bezeichnung – lediglich die Rolle des attraktiven Beiwerks oder der *damsel in distress* zu. Inwiefern diese hochgradig klischierten Rollenbilder ironisch gemeint sind oder ob die Selbstironie letztlich nur dazu dient, völlig veraltete Geschlechterverhältnisse zu zementieren, ist umstritten. Sicher ist, dass die Frauenfiguren im Laufe der Jahre stärker werden und Bonds Selbstverständnis zunehmend in Frage stellen. Insbesondere GOLDENEYE, der Auftakt der Brosnan-Ära, thematisiert diesen Aspekt explizit. M – mit Judi Dench erstmals von einer Frau verkörpert – bezeichnet ihren Agenten als «sexistischen, frauenfeindlichen Dinosaurier» und als «Relikt des Kalten Kriegs».<sup>39</sup> Auch Natalya (Izabella Scorupco), das Bond-Girl des Films, bringt dem furchtlosen Agenten keineswegs vorbehaltlose Bewunderung entgegen: «Glaubst du, das beeindruckt

39 «A sexist, misogynist dinosaur. A relic of the Cold War.»

40 «You think I'm impressed? All of you with your guns, your killing, your death, for what? So you can be a hero? All the heroes I know are dead. How can you act like this? How can you be so cold?»

41 «Do I look like I give a damn?»

42 In einem Punkt rückt CASINO ROYALE allerdings sowohl von der Vorlage wie auch den vorangegangenen Filmen ab: Bond spielt nicht mehr Baccara, sondern schnödes Poker.

43 Die Funktion von QUANTUM OF SOLACE beim Reboot ist nicht ganz klar. Während CASINO ROYALE und SKYFALL Anfang und Ende der «Bond-Werdung» markieren, trägt QUANTUM OF SOLACE wenig zur Entwicklung der Figur bei. Ohnehin ist der Film eine Ausnahme in der Reihe, da er inhaltlich unmittelbar an CASINO ROYALE anschließt und damit erstmals eine echte Fortsetzung darstellt.

mich? Ihr mit Euren Pistolen, Eurem Töten, Eurem Tod – für was? Um ein Held zu sein? Alle Helden, die ich kenne, sind tot. Wie kannst du nur so kalt sein?»<sup>40</sup>

So sehr sich die Filme dem Zeitgeist anpassen – in SKYFALL ist Bond nicht nur zugleich härter und emotionaler, es wird sogar eine homoerotische Anziehung zwischen ihm und dem von Javier Bardem gespielten Bösewicht angedeutet –, in gewissem Sinne bleibt doch stets alles beim Alten. Egal, wie es der Film verpackt, Bond ist *per definitionem* ein Mann, dem auf die Dauer keine Frau widerstehen kann. Mag sein weiblicher Gegenpart auch noch so tough und eigenwillig sein, dass sie Bond am Ende erliegen wird, steht außer Frage. Und tut sie es einmal nicht, ist ihr der Tod gewiss.

Ähnlich verhält es sich mit anderen Variationen bekannter Elemente. In CASINO ROYALE, mit dem das Franchise 2006 einen Neustart wagte, wird uns Bond am Anfang seiner Karriere als 00-Agent gezeigt. Der Film spielt bewusst damit, dass Bond im Gegensatz zum Zuschauer die angestammten Regeln – noch – nicht kennt. Etwa wenn er auf die Frage, ob er seinen Wodka Martini gerührt oder geschüttelt möchte, entnervt antwortet: «Sehe ich so aus, als ob mich das interessiert?»<sup>41</sup> Der Reiz dieser Szene – und von CASINO ROYALE insgesamt – liegt in hohem Maße darin, dass Bond erst noch jener werden muss, der er schon immer war. Der Bruch mit der Vergangenheit ist zumindest in dieser Hinsicht nur ein scheinbarer und trägt letztlich zur Kontinuität bei (Rauscher et al. 2007, 10).<sup>42</sup> Bond mag zu diesem Zeitpunkt noch keine Präferenz beim Zubereiten von Wodka Martinis haben, wir wissen aber, dass sich dies ändern wird – ändern muss. In SKYFALL ist es dann soweit: Zu Beginn einer Szene sieht man noch kurz, wie der Barkeeper den Drink schüttelt, bevor er ihn eingießt. Bonds Kommentar: «Perfekt.»<sup>43</sup>

## Die Gegenwart: James Bond in der (Post-)Postmoderne

Selbstironie war schon immer ein wichtiges Element der Bond-Filme. Sie zeigt sich nicht nur in Bonds zahlreichen dop-



peldeutigen Sprüchen, sondern vor allem in den selbstreferenziellen Bezügen, die bereits lange vor CASINO ROYALE fester Teil der Filme waren. Etwa wenn Bond in THUNDERBALL erstaunt zur Kenntnis nimmt, dass der Kleiderständer in Miss Moneypennys Büro verschoben wurde. Der neue Standort macht es ihm unmöglich, seinen Hut lässig ins Büro zu werfen, wie er es in den vorangegangenen Filmen jeweils getan hat. Der Film wendet sich damit augenzwinkernd an den Zuschauer und macht sich über seine eigene Formelhaftigkeit lustig (vgl. Sahli 2007). Ähnlich in den Szenen zwischen Bond und Q, die mit Fortschreiten der Reihe immer länger werden: Bond gibt sich fleghaft uninteressiert, während Q ihn immer wieder von Neuem bittet, seine Ausrüstung für einmal nicht zu demolieren. Diese Szenen beziehen ihren Witz wesentlich daraus, dass alle Beteiligten – die Zuschauer ebenso wie die Figuren – wissen, dass Bond sein Auto auch dieses Mal wieder zu Schrott fahren wird.

Die Filme erweisen sich diesbezüglich durchaus als Vorläufer des postmodernen Kinos. Spätestens seit dem Erfolg von PULP FICTION (Quentin Tarantino, US 1994) gehören selbstreflexive Momente, intertextuelle Bezüge und selbstirionische Scherze zum festen Inventar des Actionkinos. Dominierten in den Achtzigerjahren noch harte Kerle und war der Humor meist brachial, tendierte das Genre im folgenden Jahrzehnt immer mehr Richtung Komödie. Gleichzeitig wurden die Actionszenen, nicht zuletzt durch das Aufkommen digitaler Tricktechnik, immer extravaganter.<sup>44</sup>

Für die Bond-Filme wurden diese Entwicklungen immer mehr zum Problem, da sie damit ihr Alleinstellungsmerkmal verloren. Mit einem Augenzwinkern servierte, übertriebene Action vor exotischem Hintergrund war bislang die Spezialität von James Bond gewesen. Nun aber wurde das Franchise links und rechts überholt.<sup>45</sup> Filme wie LAST ACTION HERO (John McTiernan, US 1993), THE ROCK (Michael Bay, US 1996) oder TRUE LIES (James Cameron, US 1994) überboten Bond sowohl im Humor wie auch bei der Action, und mit Exotik ist im Zeitalter der Billigreisen ohnehin schwer zu punkten. Die «erhöhte



Absurdität» wurde immer weiter getrieben. Beispielhaft hierfür steht TRUE LIES. In James Camerons Film, der eindeutig als Bond-Parodie angelegt ist,<sup>46</sup> kann die obligate Atombombe entgegen dem üblichen Muster nicht mehr rechtzeitig entschärft werden und detoniert. Wirklich tragisch ist dies aber nicht, vielmehr dient die Explosion als malerischer Hintergrund für den Kuss der beiden Protagonisten.

Diese Entwicklung hat das Actiongenre insgesamt in eine Krise gestürzt; denn wenn nichts mehr ernst genommen wird, wenn selbst die schrecklichste aller Waffen zur attraktiven Kulisse reduziert wird, haben es echte Helden schwer. Eine Figur wie James Bond wird dann zur reinen Karikatur, was sie trotz aller Ironie nie war. Zugleich kann Bond in Sachen extravaganter Action nicht mit den seit einigen

**23** In THUNDERBALL steht der Kleiderständer nicht am gewohnten Ort.

**24** In TRUE LIES wird die Detonation einer Atombombe zum stimmungsvollen Hintergrund.



44 Siehe dazu auch Robert Blanchets Artikel zur Postmoderne und zum Blockbuster-Kino im dritten Band dieser *Einführung in die Filmgeschichte* (2008).

45 Siehe dazu auch Rauscher (2007).

46 Auch THE ROCK spielt unverhohlen auf die Bond-Filme an. Sean Connery spielt darin einen ehemaligen britischen Geheimagenten, der Jahrzehnte in Einzelhaft verbracht hat, nun aber helfen soll, die Insel Alcatraz zu stürmen, wo sich die Bösewichte eingekerkelt haben. Dass Connerys Figur eigentlich der gealterte Bond ist, hebt auch Christoph Schneider in seiner Rezension hervor: «Man weiß aber, wer gemeint ist, und wüsste man's nicht gleich, würde man ihn spätestens daran erkennen, dass er nach dreißig Jahren Weltabgeschlossenheit auch beim neuesten Sturmgewehrmodell mit dem Magazinwechsel keine Schwierigkeiten hat» (Schneider 1996).

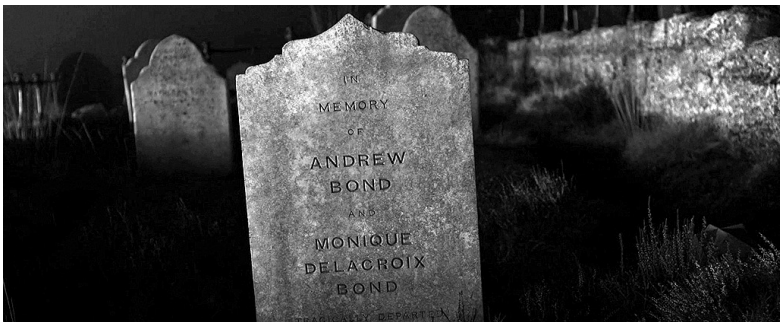


**25** Wieder auf Anfang:  
Am Ende von SKYFALL  
ist der neue M in sei-  
nem Büro installiert.

Jahren überaus erfolgreichen Superhelden mithalten; bei aller Übertreibung unterliegt Bond im Gegensatz zu Superman und Konsorten doch gewissen physikalischen Beschränkungen.<sup>47</sup>

In ihrer Reaktion auf diese Entwicklungen folgten die Bond-Macher einmal mehr dem allgemeinen Trend; sie unterzogen das Franchise einem Reboot und modelten die Hauptfigur in Post-9/11-Weise in einen extrem leidensfähigen Helden um, der zwar nicht gänzlich humorlos ist, dessen Witz aber «in deutlichem Kontrast zur vorhergehenden Lockerheit und Ironie sowie dem notorischen Charme Brosnans» steht. «Stattdessen hinterlegt Bond seine Witzeleien in CASINO und QUANTUM mit einer eisernen, versteinerten Mimik» (Reich 2013, 229). Zugleich wurde über drei Fil-

**26** Das Grab von  
James Bonds Eltern in  
SKYFALL.



47 Hingegen gibt es durchaus Parallelen zu Batman, der im Gegensatz zu den meisten anderen Superhelden keine Superkräfte besitzt. Interessanterweise hat Christopher Nolan mehrfach zu Protokoll gegeben, dass die James-Bond-Filme ein wichtiger Einfluss bei der Gestaltung seiner Batman-Filme waren. Umgekehrt orientiert sich SKYFALL in verschiedener Hinsicht offensichtlich an Nolans THE DARK KNIGHT (US/GB 2008).

48 Dass die Rolle von M auch beim Reboot in CASINO ROYALE mit Dench besetzt wurde, steht eigentlich im Widerspruch zum Neustart (vgl. Chapman 2007, 245).

49 «Men want to be him and women want to be with him». Der Ursprung dieses Zitats, das in verschiedenen Varianten überliefert ist, ist umstritten.

50 Wie SPECTRE zeigt, lag Werner Greve mit seiner Einschätzung, dass der «biografische Exkurs von SKYFALL [...] Episode bleiben» würde, falsch (2014, 31). Vielmehr wurde der biografische Einsatz noch einmal erhöht.

me hinweg sorgfältig die bekannte Welt in Stellung gebracht. Am Ende von SKYFALL weiß Bond nicht nur, wie man einen Martini trinkt, Ralph Fiennes tritt zudem die Nachfolge Judi Denchs als M an<sup>48</sup> – erstmals seit langem wieder in einem getäfer-ten Büro mit gepolsterter Doppeltür. Mit Naomie Harris ist außerdem eine neue Miss Moneypenny zur Stelle, und selbst der Kleiderständer in ihrem Büro steht wieder bereit, obschon Bond, wie sich in SPECTRE zeigt, nicht wieder zum Hutträger wird.

Bei allem Traditionsbewusstsein zeigt sich in SKYFALL neben dem weniger verspielten Ton eine weitere neue Tendenz, die sich mittelfristig als folgenreich entpuppen könnte: James Bond erhält erstmals eine Vorgeschichte. Während des Showdowns auf dem titelgebenden Familien-Anwesen erfahren wir, wer Bonds Eltern waren und dass sie beide gestorben sind, als er noch ein Kind war. Die Konsequenzen dieser Enthüllung für die Konzeption der Figur sind gravierend. Umberto Eco hat die Bond-Romane mit Märchen verglichen, denn in ihnen gibt es keine ausgestalteten psychologischen Charaktere, sondern nur Typen, die eindeutig einem Gut/Böse-Schema zugewiesen sind. Gerade weil Bond – entsprechenden Versuchen bei Lazenby und Dalton zum Trotz – ein Mann ohne Vergangenheit, eine reine Chiffre und Kunstfigur ist, gibt er eine ideale Projektionsfläche ab. Bislang galt: «Männer wollen sein wie er, Frauen wollen ihn haben.»<sup>49</sup> Nun hat James Bond plötzlich eine Herkunft. Aus 007 ist ein Mensch geworden.<sup>50</sup>

## Coda: Bond als Mensch

Wie schwierig es ist, den neuen psychologischen Anspruch mit dem Traditionsbewusstsein der Reihe zu verbinden, zeigt SPECTRE geradezu exemplarisch. Einerseits werden reihenweise etablierte Bond-Elemente abgehakt: Es gibt eine wilde Schlittenpartie (in einem Flugzeug notabene), eine an FROM RUSSIA WITH LOVE gemahnende Schlägerei in einem Zug sowie den neuesten Aston Martin, und der Bösewicht trägt nicht nur den Namen Blofeld, sondern auch ein Jackett mit Nehru-Kragen, außerdem residiert er standesgemäß in

einem Krater. Zugleich aber hat man die Hauptfigur mit noch mehr biografischem Ballast beladen – Blofeld (Christoph Waltz) ist, wie sich schließlich herausstellt, in Wirklichkeit Bonds eifersüchtiger Ziehbruder. Die Verbindungen unter den Filmen wurden ebenfalls noch einmal verstärkt; im Rückblick sollen die Craig-Filme keine abgeschlossenen Episoden mehr darstellen, sondern ein großes erzählerisches Kontinuum bilden (was im Fall von SKYFALL reichlich unsinnig ist).

Obwohl SPECTRE viel Zeit damit bringt, diese Beziehungen zu etablieren, erweisen sie sich erzählerisch als erstaunlich folgenlos. Der jahrzehntelange Hass, der Blofeld und Bond verbinden soll, wirkt behauptet und ist für den eigentlichen Plot nebensächlich. Das ist nicht weiter erstaunlich, da Bonds Antrieb nie ein emotionaler war und die Auseinandersetzung mit dem Bösewicht schlicht zu seinem Beruf gehörte.

Wie aber wird es nach dem finanziell ebenfalls sehr erfolgreichen SPECTRE weitergehen? Wird Daniel Craig noch einmal in die Rolle schlüpfen, und wie kann sich die Figur weiterentwickeln? Denn mit ih-



rem neuen Ansatz haben sich die Bond-Macher das Problem eingehandelt, dass sich die Figur nun stetig verändern muss – selbst wenn sich diese Wandlungen bloß auf erzählerisch irrelevante Enthüllungen über Bonds Kindheit beschränken. Eine unter Fans beliebte These lautet, dass sich Blofeld im nächsten Film in einem Rückgriff auf das Ende von ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE rächen und Madeleine Swann (Léa Seydoux), mit der Bond am Ende von SPECTRE glücklich davonschreitet, töten wird. Es wäre noch mehr Seelenpein für den einst unbesiegbaren Geheimagenten.

27 Christoph Waltz als neuer alter Bösewicht.



## GOLDFINGER

GB 1964

R: Guy Hamilton,

B: Richard Maibaum,

Paul Dehn, K: Ted

Moore, M: John Berry,

P: Albert R. Broccoli,

Harry Saltzman, D: Sean

Connery (James Bond),

Honor Blackman

(Pussy Galore), Gert

Fröbe (Auric Goldfinger),

Harold Sakata (Oddjob),

Bernard Lee (M), L: 110

Min., UA: 17.9.1964

(London)

DVD: (Twentieth Cen-

tury Fox) DE-Ausgabe

RC 2) mit dt. UT

Eine Bootsanlegestelle neben einer Industrieanlage, im Wasser eine scheinbar harmlose Möwe, die sich allerdings nach wenigen Sekunden als Atrappe auf dem Kopf von James Bond entpuppt. Dieser geht an Land, schießt einen Haken mit Seil über eine Mauer und zieht sich dann an diesem hoch. Auf der anderen Seite schlägt er einen Wachmann nieder, dringt in einen Silo ein, in dessen Innerem sich ein Laboratorium befindet. Schnell bringt Bond Plastiksprengstoff und Zünder auf Fässern mit der Aufschrift «Nitro» an und eilt nach draußen. Wieder jenseits der Mauer streift er seinen Taucheranzug ab, unter dem er einen weißen Smoking trägt – inklusive roter Nelke fürs Knopfloch. Als er lässig eine Bar betritt, geht

draußen die Sprengladung hoch. Bond ignoriert die allgemeine Aufregung, spricht kurz mit einem Mann an der Theke, der ihm zur geglückten Mission gratuliert, und folgt dann einer Tänzerin, die hastig den Raum verlassen hat. Im Zimmer der jungen Dame erwartet ihn diese bereits; doch das Tête-à-Tête wird von einem Angreifer rüde unterbrochen. Bond wirft den Schläger in die gefüllte Badewanne und einen Ventilator gleich hinterher, was ersterem nicht gut bekommt. Mit dem Kommentar «Shocking. Positively shocking» verlässt Bond den Raum.

GOLDFINGER war nicht nur ein riesiger Erfolg, der das Franchise endgültig zu einem weltweiten Phänomen machte, im Rückblick kommen hier fast alle Elemente der viel beschworenen Bond-Formel erstmals in vollendeter Form zusammen. Bereits die Eröffnung ist wohl *das* klassische Bond-Cold-Open. Vieles, was Bond ausmacht – die Abgebrütheit, der ironische Humor, absurde Details wie die Tarn-Möwe oder die Nelke im Smoking –, wird hier in konzentrierter Form vorgeführt. James Bond ist stets Herr der Lage, hat immer den passenden Spruch bereit, lässt sich durch nichts aus der Ruhe bringen – er ist unbesiegbar, normalmenschlichen Sphären definitiv entrückt.

Es sind nicht nur die Gags und ikonische Momente wie Shirley Basseys Titelsong, die komplett mit Gold überzogene Shirley Eaton, der *henchman* Oddjob mit seinem Hut samt eingebauter Klinge oder Bonds mit Maschinengewehren, Schleudersitz und anderen nützlichen Extras ausgerüsteter Aston Martin DB5, die GOLDFINGER in den Augen vieler zum Bond-Film schlechthin machen, sondern auch die Konfrontation mit dem von Gert Fröbe dargestellten Erzscurken Auric Goldfinger. Eine Faustregel besagt, dass Bond nur so gut ist wie der jeweilige Bösewicht, und Fröbe hat nicht nur einen wahrhaft größenwahnsinnigen Plan – er will das gesamte Gold in Fort Knox radioaktiv verseuchen –, er steht Connery in Nonchalance und trockenem Humor zudem kaum nach. Wie viele seiner Nachfolger ist er ein megalomane Showman, der einen würdigen Widersacher wie Bond nicht einfach erschießt, sondern sich



24 Bond macht immer eine gute Figur.



25 Der legendäre Aston Martin DB5.



lieber besonders aparte Tötungsmethoden – in diesem Falle einen Laser – einfachen lässt.

GOLDFINGER ist nicht zuletzt der Film, in dem Ken Adams Entwürfe erstmals voll zur Geltung kommen. Dabei gilt: Wirkung geht vor Plausibilität. In Fort Knox wird das Gold entgegen allen physikalischen Beschränkungen meterhoch gestapelt und Bonds Fast-Zweiteilung findet in einem Raum von beträchtlichen Ausmaßen statt, dessen Hauptzweck darin zu bestehen scheint, Leute mittels Laser zu zerschneiden. Auf seinem Privatanwesen fährt Goldfinger eine ausgeklügelte Multimedia-Show auf, um einigen «Berufskollegen» seinen Plan zu erläutern. Kaum hat er dies getan, bringt er die neuen Mitarbeiter kurzerhand um. Abgesehen davon, dass das Publikum und Bond nun wissen, was der Bösewicht vorhat, ist diese Szene



vollkommen sinnlos. Aber eine unterhaltende Show ist wichtiger als engstirnige Wahrscheinlichkeitskrämerei – das gilt nicht nur für Schurken vom Kaliber eines Goldfinger, sondern für die ganze James-Bond-Reihe.

**26** Gert Fröbe erweist sich als würdiger Gegenspieler.

## Bibliografie

### Basistexte

Eco, Umberto: Die erzählerischen Strukturen in Flemings Werk (1965). Aus dem Italienischen übers. von Annemarie Czaschke. In: del Buono, Oreste; Eco, Umberto (Hg.): *Der Fall James Bond. 007 – ein Phänomen unserer Zeit*. München: dtv, 1966, 68–119.

Umberto Ecos Aufsatz ist nicht zuletzt historisch wichtig, weil er James Bond schon sehr früh als für die Wissenschaft akzeptables Untersuchungsobjekt etablierte. Eco reduziert Flemings Romane in seiner Analyse auf eine kleine Anzahl beschränkter Figuren und Züge. Sein strukturalistischer Ansatz ist zwar nicht mehr taufersch, zudem ignoriert Eco kurzerhand jene Texte, die nicht in sein Schema passen, dennoch beziehen sich noch heute zahlreiche Autoren auf das hier entwickelte Modell.

Bennett, Tony; Woollacott, Janet: *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Basingstoke: Macmillan, 1987. Toby Bennetts und Janet Woollacotts Studie ist nicht nur für die Erforschung des James-Bond-Franchise, sondern für die Kulturwissenschaften insgesamt von Bedeutung, da sie ein popkulturelles Phänomen wie James Bond nicht in traditioneller ideologiekritischer Manier als bloßes Vehikel von Ideologie, sondern als »mobile signifier« versteht, der je nach Kontext und Rezipient unterschiedliche Bedeutungen entfalten kann.

Chapman, James: *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. 2. Aufl. London/New York: I. B. Tauris, 2007 (erstmalig 1999). Das aktuelle Standardwerk zu James Bond, insbesondere den Filmen. Chapman beschreibt die Entwicklung der Filmreihe sowohl vor dem Hintergrund der englischen Filmindustrie wie auch in einem weiteren politischen und kulturellen Kontext.

Ian Flemings James-Bond-Romane *Casino Royale*. Cape: London, 1953. *Live and Let Die*. Cape: London, 1954, *Moonraker*. Cape: London, 1955. *Diamonds Are Forever*. Cape: London, 1956. *From Russia, with Love*. Cape: London, 1957. *Dr. No*. Cape: London, 1958. *Goldfinger*. Cape: London, 1959.

*For Your Eyes Only*. Cape: London, 1960. *Thunderball*. Cape: London, 1961. *The Spy Who Loved Me*. Cape: London, 1962.

*On Her Majesty's Secret Service*. Cape: London, 1963.

*You Only Live Twice*. Cape: London, 1964.

*The Man with the Golden Gun*. Cape: London, 1965.

*Octopussy and The Living Daylights*. Cape: London, 1966.

### Weiterführende Literatur und verwendete Werke

Adam, Ken; Frayling, Christopher: *Ken Adam Designs the Movies. James Bond and Beyond*. London: Thames & Hudson, 2008.

Altman, Rick: *Film/Genre*. London: BFI, 2000.

Amis, Kingsley: *The James Bond Dossier*. London: Cape, 1965.

Amis, Kingsley [als Robert Markham]: *Colonel Sun*. London: Cape, 1968.

Armes, Roy: *A Critical History of the British Cinema*. Secker & Warburg: London, 1978.

Becker, Jens Peter: *Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form*. Goldman: München, 1973.

Blanchet, Robert: Postmoderne und Film. In: Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.): *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, 2008, 358–394.

– : Blockbuster und High Concept: Hollywoods Mainstreamkino nach 1975. In: Christen, Thomas; Blanchet, Robert (Hg.): *Einführung in die Filmgeschichte. Band 3: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, 2008, 395–411.

Brusberg-Kiermeier, Stefani; Greve, Werner: Die Evolution des James Bond. Facetten einer vielgestaltigen Entwicklungsgeschichte. In: dies. (Hg.): *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, 7–21.

Caplan, Robert A.: *Shaken & Stirred. The Feminism of James Bond*. Bloomington: Xlibris, 2010.

Cork, John; Scivally, Bruce: *James Bond: The Legacy*. London: Bantam, 2002.

Eisenberg, Felix: James Bond als Global Player. Marken in James-Bond-Filmen. In: Grünkenmeier, Ellen et al. (Hg.): *Das kleine Bond-Buch. From Cultural Studies with Love*. Marburg: Schüren, 2007, 159–172.

Faulstich, Werner; Strobel, Ricarda: *Innovation und Schema. Medienästhetische*

*Untersuchungen zu den Bestsellern James Bond, Airport, Und Jimmy ging zum Regenbogen, Love Story und Der Pate*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1987.

Fleming, Ian: How to Write a Thriller. In: *Books and Bookmen*, Mai 1963, 14–19.

Frayling, Christopher: *Ken Adam and the Art of Production Design*. London: Faber and Faber, 2005.

Greve, Werner: *James Bond 007. Agent des Zeitgeistes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

– : James Bond – Fluide Identität. In: Brusberg-Kiermeier, Stefani; Greve, Werner (Hg.): *Die Evolution des James Bond. Stabilität und Wandel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, 25–45.

Grünkenmeier, Ellen: »Tomorrow Never Dies«. James Bonds Erfolgsgeschichte. In: Grünkenmeier, Ellen et al. (Hg.): *Das kleine Bond-Buch. From Cultural Studies with Love*. Marburg: Schüren, 2007, 173–184.

Hagopian, Kevin J.: Flint and Satyriasis. The Bond Parodies of the 1960s. In: Packer, Jere-my (Hg.): *Secret Agents. Popular Icons Beyond James Bond*. New York: Peter Lang, 2009, 21–52.

Johnson, Paul: Sex, Snobbery and Sadism. In: *The New Statesman*. 5.4.1958, 430f. <http://www.newstatesman.com/society/2007/02/1958-bond-fleming-girl-sex> [Zugriff: 5.6.2015]

Krüger, Cord: »Mr Bond, I expect you to die!« 007s Widersacher und die Transnationalisierung des Bösen. In: Rauscher, Andreas et al. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz: Bender, 2007, 122–149.

Lazar, Allan; Karlan, Dan; Salter, Jeremy: *The 101 Most Influential People Who Never Lived. How Characters of Fiction, Myth, Legends, Television, and Movies Have Shaped our Society, Changed our Behavior, and Set the Course of History*. New York: Harper, 2006.

Mannspurger, Georg: »James Bond Will Return.« Der serielle Charakter der James Bond-Filme. Wiederkehrende Elemente in 40 Jahren Action-Kino. Unveröffentlichte Dissertation. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 2003. <http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2003/431/> [Zugriff: 18. Mai 2015].

– : »Die Wirklich finde ich ziemlich langweilig.« Ken Adam und das Set Design der Bond-Filme. In: Rauscher, Andreas et al. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz: Bender 2007, 150–159.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge, 2000.

Planka, Sabine: *Der Vorspann stirbt nie. Der James Bond-Film und seine Eröffnungssequenzen*. Berlin: WVB, 2009.

Rauscher, Andreas et al.: Too Tough to Die Another Day. Vorwort. In: dies. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz: Bender, 2007, 10–15.

Rauscher, Andreas: Im Angesicht der Postmoderne. James Bond und der postklassische Actionfilm. In: Rauscher, Andreas et al. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz: Bender, 2007, 102–121.

Reich, Susanne: «Allmählich gefallen Sie mir, Mr. Bond.» Die Neuinterpretation von James Bonds archetypischem Heldenbild durch Daniel Craig. In: Barmeyer, Christoph; Scheffer, Jörg (Hg.): *The Spy Who Impressed Me. Zur kollektiven Wirkung und kulturellen Bedeutung von James Bond-Filmen*. Passau: Verlag Karl Stutz, 2013, 215–242.

Sahli, Jan: Wo ist das Vorzimmer bloß geblieben? James Bond, Miss Money Penny und das Vorzimmer im Film. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, 6, 2007, 10–15.

Schneider, Christoph: Drachentöter auf Alcatraz. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. Juli 1996, 39.

Seeßlen, Georg: *Thriller: Kino der Angst*. Marburg: Schüren, 1995.

Schweinitz, Jörg: «Genre» und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung. In: *montage/av*, 3/2, 1994, 99–118.

Smith, Jeff: Creating a Bond Market. Selling John Barry's Soundtracks and Theme Songs. In: Lindner, Christoph (Hg.): *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. 2. Aufl. Manchester: Manchester University Press, 2014, 136–152.

Zywietz, Bernd: Faszinosum 007. Mythos, Souveränität und Nostalgie. Oder: Wie James Bond funktioniert. In: Rauscher, Andreas et al. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz: Bender, 2007, 16–35.

## Filmografie

### Die James-Bond-Filme (chronologisch)

**CASINO ROYALE** (William H. Brown Jr., US 1954)

**DR. NO** (JAMES BOND JAGT DR. NO, Terence Young, GB 1962)

**FROM RUSSIA WITH LOVE** (LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU, Terence Young, GB 1963)

**GOLDFINGER** (Guy Hamilton, GB 1964)

**THUNDERBALL** (FEUERBALL, Terence Young, GB 1965)

**YOU ONLY LIVE TWICE** (MAN LEBT NUR ZWEIMAL, Lewis Gilbert, GB 1967)

**CASINO ROYALE** (John Huston, Ken Hughes, Joseph McGrath, Robert Parrish, GB/US 1967)

**ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE** (IM GEHEIMDIENST IHRER MAJESTÄT, Peter Hunt, GB 1969)

**DIAMONDS ARE FOREVER** (DIAMANTENFIEBER, Guy Hamilton, GB 1971)

**LIVE AND LET DIE** (LEBEN UND STERBEN LASSEN, Guy Hamilton, GB 1973)

**THE MAN WITH THE GOLDEN GUN** (DER MANN MIT DEM GOLDENEN COLT, Guy Hamilton, GB 1974)

**THE SPY WHO LOVED ME** (DER SPION, DER MICH LIEBTE, Lewis Gilbert, GB 1977)

**MOONRAKER** (MOONRAKER – STRENG GEHEIM, Lewis Gilbert, GB/FR 1979)

**FOR YOUR EYES ONLY** (IN TÖDLICHER MISSION, John Glen, GB/US 1981)

**OCTOPUSSY** (GB/US John Glen, 1983)

**NEVER SAY NEVER AGAIN** (SAG NIEMALS NIE, Irvin Kershner, GB/US/DE 1983)

**A VIEW TO A KILL** (IM ANGESICHT DES TODES, John Glen, GB 1985)

**THE LIVING DAYLIGHTS** (DER HAUCH DES TODES, John Glen, GB/US 1987)

**LICENCE TO KILL** (LIZENZ ZUM TÖTEN, John Glen, GB/US 1989)

**GOLDENEYE** (Martin Campbell, GB/US 1995)

**TOMORROW NEVER DIES** (DER MORGEN STIRBT NIE, Roger Spottiswoode, GB/US 1997)

**THE WORLD IS NOT ENOUGH** (DIE WELT IST NICHT GENUG, Michael Apted, GB/US 1999)

**DIE ANOTHER DAY** (STIRB AN EINEM ANDEREN TAG, Lee Tamahori, GB/US 2002)

**CASINO ROYALE** (Martin Campbell, GB/CZ/US/DE/BS 2006)

**QUANTUM OF SOLACE** (EIN QUANTUM TROST, Marc Forster, GB/US 2008)

**SKYFALL** (Sam Mendes, GB/US 2012)

**SPECTRE** (Sam Mendes, Sam Mendes, GB/US 2015)

### Weitere erwähnte Filme (alphabetisch)

**THE DARK KNIGHT** (Christopher Nolan, US/GB 2008)

**EVERYTHING OR NOTHING** (Stevan Riley, GB 2012)

**FLEMING: THE MAN WHO WOULD BE BOND** (Mat Whitecross, GB 2014)

**GET SMART** (MINI-MAX ODER DIE UNGLAUBLICHEN ABENTEUER DES MAXWELL SMART, Mel Brooks, Buck Henry, US 1965–1970)

**GET SMART** (Peter Segal, US 2008)

**JOHNNY ENGLISH** (JOHNNY ENGLISH – DER SPION, DER ES VERSIEBTE, Peter Howitt, GB/FR/US 2003)

**NORTH BY NORTHWEST** (DER UNSICHTBARE DRITTE, Alfred Hitchcock, US 1959)

**PULP FICTION** (Quentin Tarantino, US 1994)

**LAST ACTION HERO** (John McTiernan, US 1993)

**THE ROCK** (THE ROCK – FELS DER ENTSCHEIDUNG, Michael Bay, US 1996)

**TRUE LIES** (TRUE LIES – WAHRE LÜGEN, James Cameron, 1998)

**XXX** (XXX – TRIPLE X, Rob Cohen, US 2002)